Deutsche Grammophon
Gustav Mahler
Symphonie No.5
Chicago Symphony Orchestra
Claudio Abbado

GUSTAV MAHLER
(1860–1911)

Symphonie Nr. 5

Symphony no. 5 · Symphonie n° 5
Sinfonia n. 5 · Sinfonía no. 5

ERSTER TEIL / PART I / PREMIÈRE PARTIE / PARTE PRIMA / PRIMERA PARTE

1	1. Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt	[12'54]
2	2. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz	[15'10]

ZWEITER TEIL / PART II / SECONDE PARTIE / PARTE SECONDA / SEGUNDA PARTE

3	3. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell	[17'33]

DRITTER TEIL / PART III / TROISIÈME PARTIE / PARTE TERZA / TERCERA PARTE

4	4. Adagietto. Sehr langsam	[11'55]
5	5. Rondo-Finale. Allegro – Allegro giocoso. Frisch	[14'41]

Chicago Symphony Orchestra
CLAUDIO ABBADO

[72'28]

ZU MAHLERS FÜNFTER SYMPHONIE

Gustav Mahler – der »Sommerkomponist«, wie man ihn genannt hat – ist im Sommer 1901 besonders produktiv gewesen: er schuf den *Tamboursg'sell* (aus *Des Knaben Wunderhorn*), mehrere Rückert-Lieder und komponierte drei Sätze der Fünften Symphonie. Die 1903 fertig instrumentierte Fünfte eröffnet die Gruppe der drei mittleren Symphonien, die sich durch gemeinsame Charakteristika auszeichnen. Sie alle sind rein instrumental: Im Gegensatz zu den drei Wunderhorn-Symphonien (der Zweiten, Dritten und Vierten), die Symphoniekantaten sind, verzichten sie auf das vertonte »Wort«, auf Sänger und Chöre, und sie verzichten ebenso auf die symphonische Verarbeitung präexistenter Liedvorlagen. Außerdem sollten sie nach Mahlers Willen »programmlos« gespielt werden, das heißt ohne jegliche Erläuterung für das Publikum.

Vergleicht man die Fünfte mit der vorangegangenen Vierten, so wird man einen starken Gegensatz im Charakter, im Ausdruck, im Klang und im Stil nicht verkennen können. Gemessen an der großen Orchesterbesetzung der Fünften (aber auch an der Zweiten und der Dritten) mutet die Vierte geradezu kammermusikalisch besetzt an. Noch wichtiger ist, daß die Fünfte sich durch eine für den frühen Mahler ungewohnte Brillanz des Klanges, durch Virtuosität der Orchestersprache und durch eine Hinwendung zur linear-polyphonen Schreibweise auszeichnet. Zwei Sätze wie das Scherzo und das Rondo-Finale der Fünften haben in der frühen Symphonik Mahlers kein Gegenstück. Hört man das Rondo-Finale zum ersten Mal, so staunt man nicht wenig über die vielen fugenartigen Partien und kontrapunktischen Gegenstimmen, die es enthält. In diesem Zusammenhang ist der Hinweis wesentlich, daß Mahler sich im Frühjahr 1901 intensiv mit Bach befaßte und nicht müde wurde, dessen erstaunliche Kunst der Polyphonie zu rühmen.

Alle diejenigen, die in Mahlers Symphonik einen Musterfall »reiner«, »absoluter Musik« erblikken, pflegen sich besonders gern auf die Fünfte zu berufen. Sie machen darauf aufmerksam, daß zu diesem Werk kein ausgearbeitetes Programm vorliegt. Bruno Walter zum Beispiel behauptet, es sei ihm aus keinem Gespräch mit Mahler bekannt geworden, aus keiner Note ersichtlich, daß »außermusikalische Gedanken oder Gefühle« (sic) auf die Komposition der Fünften eingewirkt hätten. Sie sei »Musik, leidenschaftlich, wild, pathetisch, schwungvoll, feierlich, zart, voll aller Empfindungen des menschlichen Herzens, aber doch ›nur‹ Musik, und auch aus weitester Ferne mischt sich keine metaphysische Frage in ihren rein musikalischen Verlauf«. Wer sich zu dieser Ansicht bekennt, verkennt indessen das Wesen der Fünften, die wie alle Musik Mahlers Bekenntnismusik ist und der ein verschwiegenes, »inneres« Programm zugrunde liegt. Auf dieses »ideelle« Programm deutet nachdrücklich mehreres hin: die Anzahl und Aufeinanderfolge der Sätze, deren Charakter, die Gliederung in Abteilungen, die tonartliche Disposition der Sätze, die thematischen Zusammenhänge, die zwischen ihnen bestehen, und vieles andere mehr. So beginnt die Symphonie mit einem düsteren *Trauermarsch* in cis-moll und schließt mit einem beschwingt-heiteren *Rondo-Finale* in D-dur, das im Hauptteil die charakteristische Tempobezeichnung *Allegro giocoso* trägt. Läßt nicht bereits dieser krasse Kontrast eine neue »poetische« Umformung der alten Devise *per aspera ad astra* erkennen? Läßt er nicht die philosophische Idee der Transzendenz, der Überwindung des Leides durchscheinen? Ist nicht auch in der Ersten und der Zweiten Symphonie Mahlers der Gedanke der Transzendenz die tragende Idee der Werke?

Die Fünfte Symphonie ist dreiteilig angelegt. Satz 1 und 2 bilden den ersten, Satz 3 den zweiten, Satz 4 und 5 den dritten Teil. Das ergibt sich einmal aus den thematischen Verknüpfungen zwischen Satz 1 und 2, desgleichen zwischen Satz 4 und 5, zum anderen aus den Vorschriften der Partitur: *lange Pause* nach Satz 2 und *attacca*-Übergang von Satz 4 zu Satz 5.

Der erste Satz, mit einem »Appell« (einer Art Militärfanfare) der Solotrompete beginnend, ist ein *Trauermarsch* mit zwei Trios. *In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt*: so charakterisiert Mahler das Grundtempo des Satzes. Wuchtige Blechbläserklänge, stockende Rhythmen, aber auch threnodisch-elegische Partien geben den Hauptteilen des Satzes das Gepräge. In den gleichsam kommentierenden Trios, in denen Subjektivität durchbricht, wird das Tempo beschleunigt. Im ersten Trio steigert sich der Ausdruck bis zur »Leidenschaftlichkeit« und »Wildheit« (Mahlers Vortragsbezeichnungen). Schmerz und Klage sprechen aus dieser Musik mit solcher Eindringlichkeit, daß Mahlers Bezeichnung *klagend* auf dem Höhepunkt des Satzes (Ziffer 18) fast überflüssig anmutet.

Viele Anzeichen deuten darauf hin, daß der zweite Satz (*Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz*) – wie das Finale der Ersten Symphonie – als infernalische Vision konzipiert ist. Der Satz, in Sonatenform gebaut, gliedert sich deutlich in Exposition, Durchführung, Reprise und Coda. Am Anfang jedes Teiles steht ein verminderter Septakkord – hier das Sinnbild der Ausweglosigkeit. Das Profil des »Hauptthemas« bestimmen nicht zuletzt aufschreiartige Motive. Die Musik des mehrfach vorgetragenen »Seitenthemas« ist aber dem zweiten Trio des Trauermarsches entlehnt. Unmittelbar vor der Coda (Ziffer 27) ertönt ein prächtig instrumentierter, an den Pilgerchor aus Wagners *Tannhäuser* gemahnender Choral, der inmitten dieser Umgebung wie ein Fremdkörper, wie eine Vision einer anderen Welt wirkt. Eine wirkliche »Wendung« vermag er nicht herbeizuführen. Ein katastrophenartiger Höhepunkt (6 Takte nach Ziffer 32) bestimmt den geisterhaften Ausgang des Satzes.

In einem Gespräch mit Natalie Bauer-Lechner am 5. August 1901 verglich Mahler das Scherzo mit einem »Wirbeltanz« und einem »Kometenschweif«. »Romantisches und Mystisches« – so fügte er hinzu – kämen nicht vor, »nur der Ausdruck unerhörter Kraft« liege darin. Es sei »der Mensch im vollen Tagesglanz, auf dem höchsten Punkte des Lebens«. Diese Äußerung fiel zu einem Zeitpunkt, als der Satz noch längst nicht

vollendet war. In der endgültigen Fassung weist er nämlich wohl auch »romantische« und »mystische« Partien auf. Dieses Scherzo mit zwei Trios ist eine Komposition mit obligatem Solohorn. Der kraftstrotzende Hauptteil, brillant instrumentiert, gleicht einem Walzer. Das erste Trio trägt den Charakter einer langsamen Valse, während im zweiten Trio »Romantisches«, »Mystisches« und Schattenhaftes dominieren. An den Stellen, wo die Holzklapper Verwendung findet, erhält der Satz, der den Typus des Durchführungsscherzos kreiert, den Charakter eines Totentanzes. Mahlers hochentwickelte Kunst, zu Melodien profilierte kontrapunktische Gegenstimmen zu erfinden, feiert in diesem Satz und im Rondo-Finale Triumphe.

Das Adagietto, seit Viscontis Film »Tod in Venedig« der berühmteste Satz Mahlers, ist ein Lied ohne Worte. Für Harfe und Streicher geschrieben, ist es im »Ton«, im Ausdruck und in einzelnen melodischen Wendungen mit dem Rückert-Lied *Ich bin der Welt abhanden gekommen* verwandt. Die Bezeichnungen *seelenvoll, mit innigster Empfindung* und *mit Wärme*, die Mahler für den Vortrag des Adagiettos vorschreibt, vermitteln nur einen blassen Eindruck von der Beseelung und Innigkeit dieser Musik, die sich stellenweise an Robert Schumann orientiert.

Das Rondo-Finale ist der Gegenpol zum Trauermarsch. Dessen Schmerz und Klage wird hier eine bis zum Übermut gesteigerte Heiterkeit gegenübergestellt. Der Satz mit der treffenden Bezeichnung *Allegro giocoso* kombiniert die Rondoform mit der Fugentechnik. Ein liedhaftes Hauptthema dient als Refrain, mit dem coupletartige Teile, die vielfach fugiert gearbeitet sind, alternieren. Die thematische Substanz des Satzes wird teilweise mit einem Adagietto-Gedanken und mit dem Choralthema aus dem zweiten Satz bestritten, das hier in einer erstaunlichen rhythmischen Umbildung begegnet, die so radikal ist, daß man das Choralthema beim bloßen Hören weder als Zitat noch als Reminiszenz erkennen kann. Am Schluß des Satzes ertönt aber der Choral in seiner ursprünglichen, prächtigen Gestalt. Alma Mahler berichtet in ihren Memoiren, daß sie unmittelbar nach der Vollendung der Fünften in einem Gespräch mit Mahler Bedenken wegen dieses »kirchlichen, uninteressanten« Chorals geäußert hatte. Mahler beschied sie mit einem Verweis auf Bruckner, worauf sie antwortete: »*Der* darf, du nicht!« »Und ich versuchte beim Hinuntergehen durch den Wald« – so fährt sie fort – »ihm den Wesensunterschied zwischen seiner Natur und der Bruckners klarzulegen. Seine Stärke lag, meiner Empfindung nach, ganz woanders als im Einarbeiten eines kirchlichen Chorals.«

Die Fünfte Symphonie wurde am 18. Oktober 1904 in Köln uraufgeführt. Das Werk fand geteilte Aufnahme. Am meisten gefielen das Adagietto und das Rondo-Finale. Auch in späteren Aufführungen erwies sich diese Symphonie als eines der am schwersten zugänglichen Werke Mahlers. »Die Fünfte ist ein verfluchtes Werk. Niemand capirt sie«, schrieb Mahler im März 1905 an seine Frau.

Constantin Floros

MAHLER: SYMPHONY NO. 5

The year 1901 represented perhaps the decisive turning point in Mahler's life. In November he met Alma Schindler, who in four months was to become his wife; during the summer he had begun composing the Fifth Symphony as well as his first lieder to texts by Friedrich Rückert. And as he completed the Fourth Symphony a year earlier, Mahler had known that – at least artistically – he was closing an important chapter. Natalie Bauer-Lechner, his constant companion and faithful diarist between 1893 and 1902, reported in her memoirs that, "referring to the three symphonies which preceded it, Mahler emphasized their close connections with the Fourth: through it, the former attain completeness for the first time. On the basis of content and structure, the four works constitute a completely self-contained tetralogy".

This symphonic "tetralogy" has generally come to be known as the "Wunderhorn" symphonies. For most of the 16 years during which Mahler composed them, he had been under the influence of the popular 19th-century collection of German folk poetry, *Des Knaben Wunderhorn* (The Youth's Magic Horn). He made nearly two dozen settings of these texts, among them a vocal movement each in the Second, Third and Fourth Symphonies. (Strictly speaking, the First is not a "Wunderhorn" symphony; but conceptually – because of its programmatic relationship with the other three, and the material in it borrowed from Mahler's own *Lieder eines fahrenden Gesellen* [Songs of a Wayfarer], themselves imbued with the atmosphere of the *Wunderhorn* – it nevertheless forms an integral part of the "tetralogy".)

Why Mahler turned in 1901 from the *Wunderhorn* to Rückert and from the vocal to the purely instrumental symphony remains a matter for conjecture. Nonetheless, there are a number of indications that these two developments did not occur together by mere coincidence. It may have been the emergence of a mature orchestral style in the Rückert settings that led him to separate the two genres. Assuming that his aim had been to achieve a symbiosis between them (a direction clearly indicated by the conceptual and musical-technical relationships evident in the Third and Fourth Symphonies and *Das Lied von der Erde*), the evolution of an increasingly symphonic orchestral song allowed him to pursue its development further in a certain direction outside the confines of the "absolute" symphony. What Mahler wanted to express through the "word" could now be contained effectively and wholly in the orchestral song.

The absence of song from Mahler's symphonies after 1901 may also be viewed in another light. Having developed a highly personal musical language in the four long "Wunderhorn" sym-

phonies, which he regarded as a sort of monumental autobiographical tetralogy, he may have felt he could make himself understood in subsequent symphonic works without the aid of the "word". The instrumental symphony could now be reserved for communicating what Mahler perceived as absolute (though not abstract), "unheard-of" ideas and ideals. Comments he made to Natalie Bauer-Lechner in the summer of 1901 referring to the Scherzo of the Fifth Symphony support this conclusion: "The romantic and mystical are not found in it, only the expression of an unheard-of power is of importance. It is Man in his splendour, at the highest peak of Life . . . The human voice would have absolutely no place here. There is no need for the Word; everything is expressed in purely musical terms." The aptness of these remarks extends beyond the Scherzo, and even beyond the Fifth Symphony as a whole. For, in light of the foregoing, neither *Das Lied von der Erde* nor the Eighth Symphony represent a conceptual break in Mahler's post-1900 approach to the symphony. As suggested earlier, the point can be made that in *Das Lied* he resumes and culminates a development aimed at creating a type of "song-symphony"; and the Eighth – in effect a cantata-oratorio – stands as a magnificently original working-out of an isolated, spontaneous inspiration. Following these two works, Mahler returned to the instrumental symphony in the Ninth and the unfinished Tenth.

Having begun it during the summer of 1901, Mahler completed the Fifth Symphony in the autumn of 1902. However, even more than with several other of his works, "completed" does not mean that it sounds today as it would have sounded nearly 80 years ago. Already prior to its performance on 18 October 1904 in Cologne, Mahler had modified the orchestration; he revised it five more times before his death in 1911. Because of the complexity of the various revisions, and the disappearance of a number of sources over the years, the definitive version (edited by Erwin Ratz) was not published until 1964, under the aegis of the Internationale Gustav-Mahler-Gesellschaft, Vienna. It is heard in this recording.

There are three parts to the work, subdivided into five movements. The first movement, in C sharp minor, is a Funeral March with two trios. Elements of the first trio reappear in the second movement, which is in sonata form and culminates in a D major chorale before the coda fades away in the tonic key of A minor. Part II consists of a single movement, the Scherzo in D major. It is a model of formal clarity yet, occupying 819 bars, also one of Mahler's largest movements. In striking contrast, the third section of the symphony opens with a slender Adagietto. Scored for strings and harp alone, this gentle, lyrical piece in F major is clearly related to the Rückert song "Ich bin der Welt abhanden gekommen". The Finale, in D major, is a masterfully contrapuntal rondo incorporating thematic material from the second and fourth movements and closing with a greatly expanded and much transformed version of the chorale first heard in the former.

from notes by Zoltan Roman

A PROPOS DE LA CINQUIÈME SYMPHONIE DE MAHLER

Gustav Mahler – le compositeur «de l'été», comme on l'a appelé – fut particulièrement productif au cours de l'été 1901: il créa le *Tamboursg'sell* (Le petit tambour), provenant de *Des Knaben Wunderhorn*, plusieurs lieder sur des poèmes de Rückert, et composa trois mouvements de la Cinquième Symphonie. La Cinquième, dont l'orchestration fut achevée en 1903, est la première du groupe des trois symphonies intermédiaires, qui se distinguent par des caractéristiques communes. Elles sont toutes les trois purement instrumentales: contrairement aux trois symphonies du Wunderhorn (les Deuxième, Troisième et Quatrième), qui sont des «symphonies-cantates», elles renoncent au «verbe» mis en musique, aux chanteurs et aux chœurs, et elles renoncent pareillement à l'arrangement symphonique de modèles préexistants puisés dans le domaine du lied. Elles devaient en outre, selon la volonté de Mahler, être jouées «sans programme», c'est-à-dire sans la moindre explication destinée au public.

A comparer la Cinquième avec la Quatrième qui la précède, on ne pourra manquer de reconnaître un fort contraste de caractère, d'expression, de sonorité et de style. Comparée à la grande distribution orchestrale de la Cinquième (mais aussi à celle de la Deuxième et de la Troisième), celle de la Quatrième semble vraiment relever de la musique de chambre. Il est plus important encore que la Cinquième se signale par un éclat sonore insolite pour les premières œuvres de Mahler, par la virtuosité du langage orchestral ainsi que par l'option du style linéaire et polyphonique. Deux mouvements tels que le Scherzo et le Rondo-Finale de la Cinquième n'ont pas de pendant dans toute la production symphonique des débuts de Mahler. Si l'on entend le Rondo-Finale pour la première fois, on est très étonné des multiples parties fuguées et contre-chants contrapuntiques qu'il renferme. Il est essentiel à ce propos de mentionner que Mahler s'adonna, au printemps de l'année 1901, à l'étude de Bach, dont il ne se lassa pas de vanter l'art stupéfiant de la polyphonie.

Tous ceux qui voient dans la production symphonique de Mahler un exemple typique de musique «pure», «absolue», ont coutume de se réclamer spécialement de la Cinquième. Ils font remarquer que cette œuvre se passe d'un programme bien précis. Bruno Walter affirme par exemple que rien dans les conversations qu'il eut avec Mahler, ni une seule note de l'œuvre, ne semble suggérer que «des pensées ou émotions extramusicales» aient influencé la composition de la Cinquième; on n'a là que de la «musique, tour à tour passionnée, sauvage, pathétique, ardente, solennelle ou tendre, parcourant toute la gamme des émotions humaines, mais n'étant quand même "que" de la musique, et aucune question métaphysique ne

vient se mêler – même de très loin – à son cours purement musical». Qui se range à cet avis méconnaît cependant l'essence de la Cinquième qui, comme toute œuvre de Mahler, est musique confessionnelle et repose sur un programme «secret», interne. Bien des éléments sont autant d'indications insistantes de ce programme «idéel»: le nombre et la succession des mouvements, leur caractère, la division en sections, la disposition tonale des mouvements, les rapports thématiques existant entre eux et bien plus encore. C'est ainsi que la Symphonie commence par une sombre Marche funèbre en ut dièse mineur et se termine sur un Rondo-Finale en ré majeur d'une légère gaieté, portant dans la partie principale la désignation de tempo caractéristique *Allegro giocoso*. Ce contraste frappant ne révèle-t-il pas déjà une nouvelle transformation «poétique» de l'ancienne devise *per aspera ad astra*? Ne laisse-t-il pas transparaître l'idée philosophique de la transcendance, du triomphe sur la souffrance? Le concept de transcendance n'est-il pas également l'idée fondamentale des Première et Deuxième Symphonies de Mahler?

La Cinquième Symphonie se compose de trois parties, dont les mouvements 1 et 2 forment la première, le mouvement 3 la seconde, les mouvements 4 et 5 la troisième. Cela résulte d'une part des liaisons thématiques entre les mouvements 1 et 2, ainsi qu'entre les mouvements 4 et 5, et d'autre part des indications de la partition: *longue pause* après le mouvement 2 et *attacca* pour le passage du mouvement 4 au mouvement 5.

Le premier mouvement, commençant par un «appel» (sorte de fanfare militaire) de la trompette solo, est une Marche funèbre pourvue de deux trios. *In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt* (D'un pas mesuré. Sévère. Comme un convoi funèbre): c'est ainsi que Mahler caractérise le tempo fondamental du mouvement. De violentes et massives sonorités de cuivres, des rythmes hésitants, mais aussi des passages élégiaques aux accents de thrènes confèrent leur cachet aux parties principales. Dans les trios, qui fournissent en quelque sorte un commentaire et dans lesquels perce la subjectivité, le tempo s'accélère. Dans le premier Trio, l'expression s'intensifie jusqu'à la «Leidenschaftlichkeit» («ardeur») et à la «Wildheit» («sauvagerie»), selon les indications d'interprétation fournies par Mahler. La douleur et la plainte jaillissent de cette musique avec une telle insistance que l'indication *klagend* (plaintivement) inscrite par Mahler à l'apogée de ce mouvement (chiffre 18) semble presque superflue.

De nombreux indices donnent à croire que le second mouvement (*Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz* – Violemment agité. Avec une extrême véhémence) – de même que le finale de la Première Symphonie – est conçu comme une vision infernale. Le mouvement, de forme-sonate, se divise distinctement en exposition, développement, reprise et coda. Au début de chaque section figure un accord de septième diminuée, symbole ici de l'absence de toute issue. C'est en grande mesure à des motifs qui sont des sortes de cris que le «thème principal» doit son profil. Mais la musique du «second thème», exposé à plusieurs reprises, est empruntée au deuxième trio de la Marche funèbre. Juste avant la coda (chiffre 27) retentit un choral magnifiquement instrumenté, rappelant le chœur des pèlerins du *Tannhäuser* de Wagner, et qui donne dans ce contexte l'impression d'un élément étranger, d'une vision d'un autre monde. Il n'est cependant pas en mesure de produire un véritable «revirement»; un apogée évoquant la catastrophe (6 mesures après le chiffre 32) dicte le dénouement spectral du mouvement.

Dans une conversation avec Natalie Bauer-Lechner le 5 août 1901, Mahler compara le Scherzo à une «danse tourbillonnante» et à une «queue de comète», ajoutant qu'il ne s'y trouvait pas de «romantisme et de mysticisme», et que «seule l'expression d'une force inouïe» y était contenue. Il s'agissait pour lui de «l'homme dans le plein éclat de la lumière du jour, au faîte de la vie». Il émit ces propos à une époque où le mouvement était encore loin d'être achevé. Dans la version définitive en effet, se font également entendre des parties «romantiques» et «mystiques». Ce Scherzo doté de deux trios est une composition pour cor solo obligé. Pleine de vigueur, la partie principale, brillamment instrumentée, ressemble à une valse. Le premier Trio revêt un caractère de valse lente, tandis que dans le second dominent le «romantisme», le «mysticisme» et les sonorités fantomatiques. Aux endroits où est utilisé la crécelle, le mouvement, qui crée le type du scherzo à développement, acquiert le caractère d'une danse macabre. L'art très élaboré chez Mahler, d'inventer pour les mélodies des contre-chants contrapuntiques marquants triomphe dans ce mouvement et dans le Rondo-Finale.

L'Adagietto, devenu depuis le film de Visconti «la Mort à Venise» la page la plus célèbre de Mahler, est une romance sans paroles. Écrit pour harpe et cordes, il s'apparente par son ton, son expression et par certains tours de phrase mélodiques au lied *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (Le Monde m'a laissé l'abandonner) sur un poème de Rückert. Les indications *seelenvoll, mit innigster Empfindung* et *mit Wärme* (avec âme, avec le plus fervent sentiment et avec chaleur) que prescrit Mahler pour l'interprétation de l'Adagietto ne donnent qu'une vague impression de l'inspiration et de la ferveur de cette musique, qui rappelle par endroits Robert Schumann.

Le Rondo-Finale est le contraire même de la Marche funèbre; à la douleur et à la plainte, s'oppose ici une gaieté portée à un degré de totale exubérance. Le mouvement, pourvu de la désignation fort pertinente d'*Allegro giocoso*, combine la forme du rondo à la technique de la fugue. Un thème principal aux accents de lied sert de refrain avec lequel alternent des parties faisant fonction de couplets et souvent traitées en fugues. La substance thématique du mouvement est partiellement fournie par une idée provenant de l'Adagietto et par le thème de choral du deuxième mouvement, thème qui est ici soumis à une étonnante transformation rythmique, si radicale qu'à la simple écoute on ne peut reconnaître le thème de choral ni comme citation ni comme réminiscence. Mais à la fin du mouvement, le choral retentit dans sa splendide forme originale. Dans ses mémoires, Alma Mahler relate que juste après l'achèvement de la Cinquième, elle émit, au cours d'une conversation avec le compositeur, des réserves au sujet de ce choral «ecclésiastique sans intérêt». Mahler se contenta d'un renvoi à Bruckner, ce à quoi elle répliqua: «*Lui*, il a le droit, pas toi!» «Et je m'efforçai alors que nous descendions à travers le bois», poursuit-elle, «de lui expliquer la différence fondamentale entre sa nature et celle de Bruckner. Sa force résidait, d'après moi, tout à fait ailleurs que dans l'adaptation et l'intégration d'un choral d'église.»

La Cinquième Symphonie fut créée le 18 octobre 1904 à Cologne. L'œuvre connut un accueil partagé. Ce furent l'Adagietto et le Rondo-Finale qui plurent davantage. Également lors d'exécutions ultérieures, cette symphonie s'avéra être une des œuvres les moins accessibles de Mahler. «La Cinquième est une œuvre maudite. Personne ne la comprend», écrivit Mahler à sa femme en mars 1905.

Constantin Floros
(Traduit de l'allemand)

LA QUINTA SINFONIA DI MAHLER

L'anno 1901 segnò forse la svolta decisiva nella vita di Mahler: in novembre conobbe Alma Schindler, che in quattro mesi sarebbe diventata sua moglie; durante l'estate aveva cominciato a comporre la Quinta Sinfonia, oltre ai primi Lieder su testi di Friedrich Rückert. Nel completare la Quarta Sinfonia un anno prima, Mahler si era reso conto che stava chiudendo, almeno artisticamente, un capitolo importante. Natalie Bauer-Lechner, che era stata sua assidua compagna negli anni fra il 1893 e il 1902, e li aveva fedelmente documentati in un diario, riferì nelle sue memorie che "Mahler, alludendo alle tre Sinfonie precedenti, ne sottolineò gli stretti legami con la Quarta: attraverso quest'ultima, le precedenti pervengono finalmente ad una piena integrazione. Per contenuto e struttura le quattro Sinfonie costituiscono una tetralogia completamente indipendente".

Questa "tetralogia" sinfonica è stata generalmente conosciuta sotto il nome di "Sinfonie del *Wunderhorn*". Per la maggior parte dei sedici anni durante i quali furono composte, Mahler aveva subito l'influenza di *Des Knaben Wunderhorn* (Il corno magico del fanciullo), la popolare collezione ottocentesca di poesie popolari tedesche. Egli mise in musica oltre venti testi tratti da questa raccolta; tra l'altro sono basati su di essi i movimenti vocali che compaiono nella Seconda, Terza e Quarta Sinfonia. La Prima Sinfonia non è, a rigor di termini, una "Sinfonia del *Wunderhorn*"; ma idealmente – per via del suo rapporto programmatico con le altre tre, e per essere il materiale che la compone tratto dai *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Canti di un apprendista errante), imbevuti a loro volta dell'atmosfera del *Wunderhorn* – essa è parte integrante della "tetralogia".

Perché Mahler, nel 1901, si volgesse dal *Wunderhorn* a Rückert, e dalla sinfonia vocale a quella puramente strumentale, non sappiamo. Ci sono tuttavia elementi che sembrano indicare che la contemporaneità cronologica di questi due processi non fu dovuta a semplice coincidenza. Fu forse l'emergere di un maturo stile orchestrale nei Lieder su testi di Rückert che portò Mahler a separare i due generi. Supposto che il suo intento fosse quello di raggiungere una simbiosi tra di essi (una tendenza chiaramente indicata dai nessi ideali e tecnico-musicali manifesti nella Terza e nella Quarta Sinfonia e in *Das Lied von der Erde*), l'evoluzione di un Lied con orchestra di tipo sempre più sinfonico gli permise di sviluppare questo genere al di là dei confini della sinfonia "assoluta". Ciò che Mahler voleva esprimere attraverso la "parola" poteva essere contenuto efficacemente e compiutamente nel Lied con orchestra.

L'assenza di musica vocale dalle Sinfonie di Mahler posteriori al 1901 può anche esser vista in un'altra luce. Dopo aver sviluppato un linguaggio musicale assolutamente personale nelle quattro lunghe "Sinfonie del *Wunderhorn*", che considerava come una specie di monumentale tetralogia autobiografica, Mahler pensò forse di poter essere compreso in successive opere sinfoniche senza l'aiuto della "parola". La sinfonia strumentale poteva essere ora riservata per comunicare quelli che Mahler percepiva come idee e ideali assoluti (seppur non astratti) e "inauditi". Le interpretazioni date da Mahler a Natalie Bauer-Lechner nell'estate del 1901 a proposito dello Scherzo della Quinta Sinfonia avvalorano questa tesi: "Non si trovano in esso romanticismo e misticismo, solo l'espressione di una potenza inaudita è importante. È l'Uomo nel suo splendore, al punto più alto della sua parabola vitale . . . La voce umana non potrebbe avere assolutamente posto qui. Non c'è alcun bisogno della Parola: tutto viene espresso in termini puramente musicali." L'appropriatezza di questi rilievi va al di là dello Scherzo, e anche al di là della Quinta Sinfonia nel suo insieme. Perché, alla luce di essa, né *Das Lied von der Erde* né l'Ottava Sinfonia rappresentano una rottura nella concezione sinfonica di Mahler posteriormente al 1900. Come è stato suggerito in precedenza, si può sostenere che in *Das Lied von der Erde* si riassume e culmina un'evoluzione diretta alla creazione di una specie di "Lied-sinfonia", mentre l'Ottava – che è di fatto una cantata-oratorio – emerge come lo sviluppo, magnifico e originale, di un'ispirazione isolata, spontanea. Dopo queste due opere, nella Nona e nell'incompiuta Decima, Mahler tornò al tipo della sinfonia strumentale.

Mahler completò la Quinta Sinfonia, iniziata durante l'estate del 1901, nell'autunno del 1902. Tuttavia, ancor più che in molti altri suoi lavori, la parola "completare" non significa che l'opera avesse assunto la sua veste definitiva. Già prima dell'esecuzione del 18 ottobre 1904 a Colonia Mahler aveva riveduto l'orchestrazione, e la corresse altre cinque volte prima della sua morte nel 1911. A causa della complessità delle varie revisioni e della sparizione di molte fonti nel corso degli anni, la versione definitiva (curata da Erwin Ratz) fu pubblicata solo nel 1964, sotto l'egida della Società Internazionale Gustav Mahler di Vienna. È la versione che ascoltiamo in questa registrazione.

La Quinta è in tre parti e suddivisa in cinque movimenti. Il primo, in do diesis minore, è una marcia funebre con due Trii. Alcuni elementi del primo Trio ricompaiono nel secondo movimento,

in forma-sonata, che culmina in un corale in re maggiore, al quale segue una coda che si smorza a poco a poco nella tonalità principale di la minore. La parte seconda della Sinfonia è limitata ad un solo movimento, lo Scherzo in re maggiore. È un modello di chiarezza formale, e nelle sue 819 battute è anche uno dei movimenti più lunghi di Mahler. In sorprendente contrasto, la terza parte della Sinfonia si apre con un esile Adagietto. Orchestrato per soli archi ed arpa, questo lirico e delicato brano in fa maggiore è chiaramente imparentato con il Lied su testo di Rückert "Ich bin der Welt abhanden gekommen". Il Finale, in re maggiore, è un Rondò di grande maestria contrappuntistica in cui è incorporato materiale tematico tratto dal secondo e quarto movimento, e che si conclude con una versione assai ampia e sensibilmente trasformata del corale già udito nel secondo movimento.

da un articolo di Zoltan Roman
(Traduzione: Silvia Gaddini)

LA QUINTA SINFONÍA DE MAHLER

Para Gustav Mahler, el "compositor de verano", como se le denominó, ha resultado especialmente productivo el de 1901: escribe el *Tambourg'sell* (de *Des Knaben Wunderhorn*), varios Lieder del ciclo Rückert y tres movimientos de la *Quinta Sinfonía*. La *Quinta*, que acaba de instrumentar en 1903, abre el grupo de las tres sinfonías intermedias, que presentan características comunes. Las tres son puramente instrumentales: al contrario de las tres *Sinfonías Wunderhorn* (la *Segunda*, *Tercera* y *Cuarta*), que son sinfonías-cantata, renuncian éstas a la puesta en música de texto, a los solos y coro y prescinden asimismo de la reelaboración sinfónica de Lieder preexistentes. Añádese a todo esto que, por deseo expreso de Mahler, se interpretan "sin programa", es decir, sin el más mínimo comentario para el público.

Al comparar la *Quinta* con la precedente, la *Cuarta*, no se podrá pasar por alto un fuerte contraste en carácter, expresión, sonoridad y estilo. A la vista del gran dispositivo orquestal de la *Quinta* (e igualmente sucede con la *Segunda* y *Tercera*) la *Cuarta* resulta de proporciones casi camerísticas. Más significativo aún es el que la *Quinta* se caracterice por una brillantez sonora desacostumbrada para el Mahler anterior, así como por el virtuosismo del lenguaje orquestal y su utilización de una escritura polifónico-lineal. Dos movimientos como el Scherzo y el Rondo-Finale de la *Quinta* no tienen paralelo en el precedente sinfonismo mahleriano. Al escuchar por primera vez el Rondo-Finale no deja de asombrar el gran número de secciones fugadas y contramotivos contrapuntísticos que contiene. A este respecto es esencial el dato de que en la primavera de 1901 se ha ocupado Mahler intensivamente en Bach y no se ha cansado de ensalzar su asombroso arte polifónico.

Todo el que considere el sinfonismo mahleriano como un ejemplo preclaro de "música absoluta" y "pura" acostumbra a citar con cierta predilección la *Quinta*. Hace notar que esta obra no tiene un programa elaborado para ella. Bruno Walter, por ejemplo, sostiene que no tiene noticia a través de conversaciones con Mahler, ni es constatable por anotaciones que "ideas o sentimientos extramusicales" (sic) hayan influido en la composición de la *Quinta*. Será "música apasionada, furiosa, patética, enfática, solemne, tierna, llena de sentimientos del corazón humano, pero en definitiva *sólo* música, y ni por asomo mezcla en su transcurso puramente musical cuestiones metafísicas". Quien se adhiere a este punto de vista, desconoce la esencia de la *Quinta*, que como toda la música de Mahler es una profesión de fe, y en cuya base subyace un programa "interno" secreto. Diversos datos apuntan expresamente a la existencia de un programa ideológico: el número y sucesión de los movimientos, su carácter, la articulación en bloques, la disposición tonal de los movimientos, las relaciones temáticas existentes entre ellos, y otras muchas cosas. Así, comienza la sinfonía con una sombría marcha fúnebre en do sostenido menor y concluye con un Rondo-Finale de animada serenidad en re mayor, cuya sección inicial lleva la significativa indicación de tempo *Allegro giocoso*. ¿No se reconoce en este craso contraste una nueva y "poética" mutación de la antigua divisa *per aspera ad astra*? ¿No se transluce la idea filosófica de la trascendencia, de superación del sufrimiento? ¿No es también el concepto de trascendencia la idea conductora de la *Primera* y *Segunda Sinfonías* de Mahler?

La *Quinta Sinfonía* tiene una estructura ternaria: el primero y segundo movimientos forman la primera sección, el tercero la segunda, mientras el cuarto y quinto constituyen la tercera. Se deduce esto de las vinculaciones temáticas de los movimientos primero y segundo por una parte y cuarto y quinto por otra, además de indicaciones de la partitura como *lange Pause* (larga pausa) tras el segundo y *attacca* en la transición del cuarto al quinto.

El primer movimiento, que comienza con un *Appell* (llamada), especie de fanfarria militar de la trompeta a solo, es una Marcha fúnebre con dos Tríos. *In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt* (Con paso mesurado. Serio. Como un cortejo fúnebre): así caracteriza Mahler el tempo básico del movimiento. La sección inicial está marcada por poderosos toques del metal, ritmos paralizantes y secciones fúnebre-elegíacas. En los Tríos, que constituyen una especie de comentarios, en los que aflora el subjetivismo, se acelera el tempo. En el primero de ellos se acentúa la expresión hasta el "apasionamiento" e "impetuosidad" (indicaciones de Mahler para la interpretación). Dolor y gemido brotan de esta música con tal fuerza de penetración, que la indicación

de Mahler en el punto culminante del movimiento (número 18 de la partitura) *klagend* (quejumbroso) resulta casi innecesaria.
Muchos indicios denotan que el segundo movimiento, *Stürmisch bewegt. Mit grösster Vehemenz* (Agitadamente movido. Con la mayor vehemencia), al igual que el Finale de la *Primera Sinfonía*, está concebido como una visión infernal. El tiempo, dispuesto en forma sonata, se articula claramente en exposición, desarrollo, reexposición y coda. Al principio de cada sección encontramos un acorde de séptima disminuida, que es aquí símbolo de la imposibilidad de hallar una solución. El perfil del tema inicial está marcado, y no en último término, por motivos que asemejan gritos. El material del segundo tema, frecuentemente reiterado, procede del segundo Trío de la Marcha fúnebre. Poco antes de la coda (número 27) resuena un coral magníficamente instrumentado, que recuerda el *Coro de peregrinos* del *Tannhäuser* de Wagner y produce el efecto de un cuerpo extraño en este contexto, de una visión de otro mundo. Pero no es capaz de provocar un auténtico "cambio": un clímax con carácter de cataclismo (seis compases después del número 32) determina la fantasmagórica resolución final.
En conversación con Natalie Bauer-Lechner el 5 de agosto de 1901 compara Mahler el Scherzo a una "danza en torbellino" y una "cola de cometa". No aflora lo "romántico y lo místico", añadía; contiene "sólo la expresión de una energía inextinguible". Representa "el hombre en la plenitud de la claridad meridiana, en el punto culminante de la vida". Esta manifestación tiene lugar en un momento en el que todavía faltaba bastante para concluir el movimiento. En la versión definitiva, no obstante, exhibiría secciones "románticas" y "místicas". Este Scherzo con dos Tríos presenta un solo de trompa obligado. La sección inicial, rebosante de fuerza y brillante instrumentación, asemeja un vals. El primer Trío lleva el carácter de un vals lento, al paso que en el segundo domina lo "romántico", "místico" y la vaguedad de una sombra. En los puntos en que utiliza las sonajas, adquiere el movimiento (que crea el tipo de Scherzo de desarrollo) la condición de una danza de la muerte. El superdesarrollado arte de Mahler para oponer a las melodías contramotivos de perfil contrapuntístico celebra su triunfo en este movimiento y en el Rondo-Finale.
El Adagietto, que la película de Visconti *Muerte en Venecia* ha convertido en el más célebre fragmento mahleriano, es un Lied sin texto. Escrito para arpa y cuerda, está emparentado en sonoridad, expresión y giros melódicos concretos con el Lied del ciclo Rückert *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (Me he retirado del mundo). La indicación *seelenvoll, mit innigster Empfindung, mit Wärme* (con alma, con el más profundo sentimiento, con calor), que prescribe Mahler para la interpretación del Adagietto, proporciona sólo una pálida impresión de la inspiración e intimismo de esta música, que apunta parcialmente a Robert Schumann.
El Rondo-Finale es el polo opuesto de la Marcha fúnebre. Frente al dolor y lamento de ésta se opone aquí una serenidad que llega a la alegría exaltada. El movimiento, que lleva la acertada indicación de *Allegro giocoso*, combina la forma Rondo con técnicas fuguísticas. Un tema principal, de tipo Lied, sirve de estribillo, que alterna con los *couplets*, elaborados de múltiples formas fuguísticas. La sustancia temática del movimiento se deriva de una idea del Adagietto y el tema coral del segundo tiempo, que encuentra aquí una reelaboración rítmica asombrosa, tan radical que no permite reconocer a simple oído el coral ni como cita ni como reminiscencia. Al final del tiempo, no obstante, suena el coral en su magnífica forma original. Cuenta Alma Mahler en sus memorias que a poco de concluir la *Quinta* y en una conversación con Mahler le manifestó lo que pensaba acerca de este coral "religioso y falto de interés". Mahler le replicó con una referencia al caso de Bruckner, a lo que ella respondió: "El puede, tú no". "Intenté mientras bajábamos por el bosque", continúa, "explicarle la diferencia esencial entre su naturaleza y la de Bruckner. Su fuerza reside, según mi forma de sentir, en algo totalmente diverso de la reelaboración de un coral religioso."
La *Quinta Sinfonía* fue estrenada el 18 de octubre de 1904 en Colonia. La obra fue recibida con división de opiniones. Lo que más gustó fue el Adagietto y el Rondo-Finale. En posteriores interpretaciones se reveló esta obra como una de las menos accesibles de Mahler. "La Quinta es una obra maldita. Nadie la comprende", escribió Mahler a su mujer en marzo de 1905.

Constantin Floros
(Traducción: Daniel Vega)

Recording: Chicago, Orchestra Hall, 2/1980
Production and Recording Supervision: Rainer Brock
Balance Engineer: Klaus Hiemann

℗ 1981 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin
© 1981 Prof. Dr. Constantin Floros; Zoltan Roman

www.deutschegrammophon.com · www.facebook.com/deutschegrammophon